



Recherches en danse

1 | 2014

Être chercheur en danse

Repenser les « croyances » sur la scène indienne contemporaine

Analyse d'œuvre, des gestes et des discours

Federica Fratagnoli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/752>

DOI : 10.4000/danse.752

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Federica Fratagnoli, « Repenser les « croyances » sur la scène indienne contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/752> ; DOI : 10.4000/danse.752

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Repenser les « croyances » sur la scène indienne contemporaine

Analyse d'œuvre, des gestes et des discours

Federica Fratagnoli

« La question de la foi religieuse, tant comme sujet que comme approche d'un sujet, est évidemment importante quand on parle d'un pays aussi bouillonnant de dévotion que l'Inde [...]. Nombre des auteurs que j'admire ont une profonde connaissance de l' « âme de l'Inde » ; beaucoup ont des préoccupations profondément spirituelles, tandis que d'autres sont radicalement laïques, mais le besoin [...] de régler ses comptes avec l'être religieux de l'Inde, est partout présent »¹.

- 1 Cet article voudrait rendre compte de questions, surgies lors de la finalisation de mon travail de thèse et que je compte poursuivre dans mes recherches futures. Dans sa conception initiale, ma thèse se fixait comme objectif d'analyser d'un point de vue esthétique les créations chorégraphiques des artistes de la diaspora indienne, prenant comme étude de cas le danseur et chorégraphe anglo-bengali Akram Khan. C'est grâce aux outils théoriques acquis au cours de mes études au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis que j'ai pu mûrir un projet, qui reste probablement étranger aux modes d'analyses couramment adoptés dans les études de la danse indienne. Les enseignements dispensés dans ce département apportent avant tout un regard analytique sur les actes expressifs reliés au corps, développant une réflexion sur le mouvement qui mêle la sensibilité esthétique aux domaines de la philosophie et des sciences cognitives. Cette approche a permis de remettre en question un certain nombre d'*a priori* et de présupposés généralement admis dans ce champ d'études. Notamment, l'analyse du langage chorégraphique d'Akram Khan a permis de repenser le terme « hybride » - associé, dès les années 1980, au courant de la « danse indienne contemporaine »² - et de

légitimer une lecture diversifiée de ces créations hybrides, souvent perçues comme homogènes.

- 2 Cependant, au cours de cette recherche, une question souterraine a graduellement pris de l'ampleur, jusqu'à devenir « la » question sous-jacente à l'ensemble de mes réflexions esthétiques sur les danses de l'Inde. Il s'agissait d'un questionnement qui affleurerait des discours et des analyses sur les pratiques indiennes, mais qui n'était jamais nommé en tant que tel : les mutations des structures propres à l'acte de croire et les formes par lesquelles la société contemporaine les met en scène.
- 3 Or, ce questionnement s'était déjà manifesté de façon palpable au moment de mon initiation au Bharata Natyam, qui a eu lieu en Italie, grâce à Maresa Moglia, une disciple de Krishnaveni Laksmanan³. Fascinée et en même temps effrayée par ces codes et ces cérémoniels inconnus, je n'avais pas pu reconnaître et nommer à l'époque le background culturel et philosophique qui nourrissait ces danses. C'est seulement dans un deuxième temps, avec l'apprentissage de pièces de répertoire, que les impressions reçues alors sont devenues claires. L'apprentissage du Bharata Natyam m'avait demandé tout d'abord une réorganisation de mes repères sensibles. Les enchaînements chorégraphiques de ce style de danse avaient fragilisé les coordinations inconsciemment inscrites dans mes gestes ; prise par cette réorganisation perceptive, ma corporéité avait expérimenté ainsi une forme d'"effondrement de sens", se découvrant comme fissurée par les signes d'une tradition inconnue. Mais au fil de l'apprentissage, il est devenu clair qu'il ne s'agissait pas seulement d'une réorganisation sensorimotrice. L'étude du Bharata Natyam demandait de questionner ma relation aux « formations cosmographiques »⁴. Les techniques corporelles de l'Inde sont fondées sur un univers philosophique et mythologique qui représente un corollaire indispensable à la pratique. À travers des postures et des *mudras* spécifiques, qui tendent à visualiser les attributs de chaque divinité, le danseur met littéralement en scène ces dieux ; il les évoque et les raconte en même temps, alternant la représentation du dieu et la narration de ses histoires. Le parcours d'apprentissage du Bharata Natyam nécessitait finalement l'élaboration d'un bon nombre de moyens pour parvenir à s'approprier l'imaginaire et les croyances de cette culture. L'interprétation de ces danses me confrontait donc à une question épineuse. Comment mon identité occidentale – imprégnée involontairement de christianisme – pouvait rendre compte de la représentation des dieux indiens ? Quelle stratégie permettait de trouver un sens à ces figures et aux gestes provenant d'une cosmogonie lointaine et difficilement pénétrable ?
- 4 Or, la littérature existante sur les danses de l'Inde n'avait pas éclairci mes doutes. Dans la plupart des ouvrages dédiés aux danses de l'Inde, les références à la genèse divine de cet art sont énoncées de façon presque machinale, reproduisant un même récit⁵. La danse est considérée comme le fruit d'une révélation. Brahma, le créateur, est censé avoir composé lui-même le Natya Veda, le texte sacré qui contient les traits originels de l'art du drame, du mime et de la danse et l'avoir transmis au sage Bharata et à ses cent fils. Ce personnage mythique et ses disciples sont supposés être les initiateurs originels de cet art parmi les mortels qui en ont fait un moyen idéal de dévotion et d'accomplissement spirituel. Les pratiques artistiques indiennes sont donc conçues comme voie d'accès à la connaissance sacrée. Moins conceptuelle et abstraite que l'enseignement canonique des Vedas, ce medium s'avère être une forme plus immédiate de relation au divin.
- 5 Or, deux considérations me semblent dignes d'attention. En premier lieu, les discours produits à ce sujet se construisent souvent de façon autoréférentielle. Cela signifie que les outils employés pour analyser l'objet du débat – l'aspect sacré de la danse – sont fournis

par la tradition culturelle indienne elle-même. En conséquence, les croyances du subcontinent finissent par imposer les moyens et le cadre de la réflexion, définissant et clôturant le champ de l'investigation. À son tour, cette forme d'autoréférentialité induit, non seulement une absence de remise en cause du discours produit à ce sujet, mais de façon essentielle, un manque de lien avec les pratiques contemporaines. Le dispositif à travers lequel les croyances se manifestent reste généralement non-questionné. Aucune réflexion n'est produite sur la présence – ou bien sur l'éventuelle transformation ou disparition – des croyances sur la scène contemporaine.

- 6 Souvent conçue comme mythe et comme une forme d'idéologie stéréotypée, cette fiction philosophique est donc laissée à l'écart d'une analyse historique et sociologique, qui prend en compte ses mutations face au contexte d'inscription. Or, il me semble que les croyances doivent être pensées avant tout en tant qu'élément nourrissant l'action, en tant que force qui anime la réalité et les gestes des danseurs. Au-delà de l'existence ou de l'inexistence d'une entité divine, ce concept reste digne d'être étudié en tant qu'impulsion vers une construction du monde et parfois de l'art. Comme le rappelle l'historien des religions Daniel Dubuisson, « nier l'existence de l'objet [Dieu] n'oblige jamais à nier celle des discours, bien réels eux, qui s'y rapportent. Un objet inexistant est capable de susciter des théories sensées, lesquelles possèdent une histoire digne d'être étudiée »⁶.
- 7 C'est à partir de cette expérience et de cet ensemble de réflexions que j'ai fini par m'intéresser aux mutations des structures de l'acte de croire et à leurs représentations dans la société contemporaine. Quel autre rapport aux dieux invente-t-on aujourd'hui ? Comment les formes d'expression et de relation au divin sont-elles rejouées par les artistes indiens et/ou occidentaux ? Avec quels outils ?
- 8 L'approche esthétique défendue dans mes recherches m'a naturellement poussé à focaliser l'attention sur l'analyse de la scène et des gestes des danseurs, afin de repérer les changements et les ruptures intervenues à ce niveau pendant les deux derniers siècles. Les recherches historiographiques menées par Avanthi Meduri⁷, danseuse et chercheuse indienne diplômée aux États-Unis, ont beaucoup nourri ma réflexion. Sa lecture post-coloniale de l'histoire du Bharata Natyam, visant à dévoiler la 'modernité' de cette pratique, m'a permis de retracer les étapes d'un devenir qui a vu les artistes indiens inventer des moyens spécifiques pour actualiser leur relation au divin. Le moment emblématique de cette transformation concerne le passage du temple à la scène théâtrale, qui a eu lieu au début du XX^{ème} siècle. Dans les pages qui suivent je retracerai brièvement ce passage à partir de l'analyse de la scène chorégraphique - l'analyse du geste et de la posture ayant fait l'objet d'un article précédent, auquel je renvoie le lecteur⁸. La présente analyse permettra de mettre en résonance le dispositif à l'œuvre dans les temples indiens, avec les stratégies scéniques conçues par Rukmini Devi (1904-1986), femme de caste brahmane, figure de premier plan dans le mouvement de renaissance de la danse indienne du début 1900.

Le temple

- 9 Le terme *devadasi* est communément utilisé pour désigner des femmes consacrées à une divinité du temple ou à un objet sacré. Cette consécration se faisait à travers une cérémonie, appelée *pottukkattutal*, dans laquelle un emblème rituel, le pottu, était noué au cou de la femme⁹. C'est grâce à cette cérémonie que ces femmes étaient autorisées à

participer à l'ensemble des rituels journaliers qui se déroulait dans les temples. Parmi ces rituels, les cérémonies dansées et chantées en l'honneur des divinités, qui visaient à assurer le bon déroulement des rites de passage, caractérisés par leur instabilité. Ces performances dansées pouvaient avoir lieu dans les temples, mais aussi dans les cours ou dans des contextes populaires et profanes. Elles étaient entièrement soumises aux circonstances contingentes – le type d'office célébré, l'organisation spatiale du lieu, le nombre de danseuses –, et revêtaient à chaque occasion un caractère singulier. S'il s'avère impossible de proposer une description fidèle de ces offices cérémoniels, les récits de voyageurs européens qui, à partir du XIII^{ème} siècle, s'aventurent dans les territoires indiens, corroborés par les réflexions d'anthropologues contemporains¹⁰, permettent néanmoins d'esquisser des éléments récurrents dans l'organisation de l'espace performatif propre au temple, celui qui nous intéresse le plus dans cette recherche.

- 10 Il semblerait que les *devadasis* exécutaient leurs mouvements dans une organisation de l'espace très précise, définie à partir de la position des divinités¹¹. L'espace performatif s'aménageait donc en fonction du placement des idoles, les danseuses exécutant leurs danses face à ce point de référence. Cela permet de penser que les mouvements de ces danses étaient conçus principalement à partir de mouvements d'aller-retour qui s'approchaient et s'éloignaient de ce centre d'attraction.¹²
- 11 Ces cérémonies dansées étaient donc des performances sans scène établie ni bien délimitée. Les fidèles étaient libres de choisir leur placement, voire la perspective de leur regard, se regroupant de façon désordonnée et irrégulière à l'intérieur des mandapas¹³. Les divinités étaient parfois portées en procession à l'extérieur du temple, où le même principe d'organisation spatiale était à l'œuvre. Cette configuration donnait lieu à des performances ambulantes et nomades, adressées essentiellement à l'image de la divinité. Cette faculté d'adaptation constante faisait du temple une surface de réorientation et de réaménagement.
- 12 Lors des cérémonies, les *devadasis* étaient accompagnées par le maître, généralement connu sous le nom de *nattuvanar*. Avec deux baguettes de bois en main, il suivait les déplacements de ses élèves scandant les rythmes de leurs pas. À cette époque, les maîtres et les musiciens suivaient la totalité de la performance en se déplaçant derrière les danseuses¹⁴. Selon toute probabilité, le vacarme provoqué par la foule en mouvement – dans les temples, comme dans ses enceintes extérieures – imposait des stratégies pour que la musique soit entendue par les danseuses. L'absence d'amplification exigeait que l'ensemble des musiciens et des *nattuvanars* suive les déplacements des danseuses, juste derrière elles¹⁵. Tout proches des *devadasis*, les musiciens et les *nattuvanars* créaient alors un fond sonore redoublant les mouvements des danseuses dans une parfaite symbiose. Une performance nomade était donc mise en place par cette communauté, qu'il faudrait imaginer plongée dans la chaleur et dans les odeurs envahissantes, propres au contexte indien.
- 13 La description des espaces et des gestes qui accueillaient les cérémonies dansées des *devadasis* ne donne évidemment que des indices vagues sur le type de relation au divin personnifié par ces femmes. Bien qu'il s'avère impossible de nommer convenablement cette relation, il me semble important de revenir sur l'utilisation de l'espace du temple pour comprendre les changements qui ont eu lieu au début de 1900. Il me semble fondamental aussi de rappeler qu'il s'agissait d'une forme de croyance incarnée, vécue et nécessaire. Les actes et les gestes des *devadasis* étaient exécutés en fonction du salut de

l'âme, ou *moksha*¹⁶ et permettaient d'assurer la communion et l'échange entre la communauté des fidèles et les divinités¹⁷.

- 14 Un ensemble de causes socio-économiques furent, selon toute probabilité, les raisons qui entraînèrent le déclin de ce complexe système de dévotion et qui furent à la base de la fragilisation et de la détérioration de l'institution des *devadasis*. De façon progressive, l'office de ces femmes s'ébranla, jusqu'à frôler la disparition, vers la fin du XIX^{ème} siècle. Des motivations éthiques et morales – qui s'ajoutèrent aux raisons économiques – imposèrent l'éloignement de ces femmes des temples. L'entrée en vigueur du « devadasi act »¹⁸ en 1947, sanctionne la fin d'une pratique cérémonielle intimement liée à ce contexte social.

La scène théâtrale

- 15 Un intervalle d'un demi-siècle sépare l'occultation de la pratique des *devadasis* de sa réapparition dans un contexte complètement autre. Au début du XX^{ème} siècle, une jeune femme brahmane, Rukmini Devi, prend en charge le destin des actes des *devadasis*, refondant leur sens et leur portée. Rassemblant les enseignements de maîtres très connus et réputés, tels que Gowri Ammal et Meenakshi Sundaram Pillai¹⁹, Rukmini Devi réorganise le savoir corporel et intellectuel dispensé par ces maîtres selon les revendications et les désirs propres à l'époque. Rukmini Devi est donc poussée à concevoir une nouvelle esthétique, qui se matérialise à l'occasion de sa première performance publique, à Madras/Chennai en décembre 1935²⁰.
- 16 La réorganisation que Rukmini Devi a imposée à la matière originelle mérite d'être expliquée. Il est nécessaire d'explicitier la distance qui sépare sa conception de l'espace et du corps, de l'univers des *devadasis*. Son premier acte fut de définir un nouveau contexte performatif. Les temples venaient juste d'être dépossédés du patrimoine kinesthésique qui témoignait de leur fonction festive et théâtrale. Avec le « devadasi act », en 1947, toute représentation à l'intérieur de ces espaces devenait formellement interdite. Afin de restituer une légitimité à cette tradition, Rukmini Devi place donc la danse Sadir²¹ à l'intérieur d'un cadre profane et laïc : une scène théâtrale. Dès lors, la cérémonie des *devadasis* devient, à proprement parler, une danse, voire un spectacle performatif.
- 17 La surface de réorientation et de réaménagement du temple, induite par la présence des dieux, laisse la place à un espace défini, organisé, qui impose un regard unidirectionnel figuré selon les lois de la perspective. Le public, et non plus la divinité, fait l'objet de l'attention et de l'interprétation du danseur ou de la danseuse. Rukmini Devi se voit donc obligée d'inventer des dispositifs supplémentaires qui témoignent de cet ancrage historique. Reprenant la représentation de la culture indienne donnée par les membres de la Music Academy²², elle repère trois éléments, susceptibles de synthétiser l'ancienne pratique cérémonielle : la relation *guru-shisha* (maître/élève), l'icône du dieu Shiva et le texte du Natya Shastra. En donnant une valeur symbolique à ces trois principes, elle conçoit une scène qui lui permet littéralement de théâtraliser l'histoire indienne, transposant sur le plateau le vécu émotionnel du temple. Mais revenons sur ces trois éléments de façon plus détaillée.
- 18 Dans sa nouvelle conception scénique, Rukmini Devi renverse la relation *gourou/shisha*. Nous avons vu que dans les temples, le maître imposait sa présence physique aux *devadasis* ; placé debout, juste derrière leurs épaules, il se déplaçait en suivant les

mouvements exécutés par ces danseuses. Rukmini Devi décide de briser ce dispositif, en coupant le lien de dépendance physique qui unissait ces deux figures. Le gourou, conjointement aux musiciens, est séparé du danseur et assis au sol, sur un tapis, côté jardin de la scène.

- 19 Ensuite, Rukmini Devi résume dans l'icône du dieu Shiva les croyances qui saturaient l'atmosphère des lieux sacrés indiens. Installé à l'avant scène, côté cour, la statue en bronze de Shiva Nataraja assure la protection de la scène et de la performance dansée. Objet d'offrandes de la part des danseuses qui, au début de chaque spectacle, lui rendent hommage en s'agenouillant à ses pieds et en l'aspergeant de pétales de roses, l'icône de Shiva s'impose comme la déclaration discrète de ce lien encore ouvert avec le divin. Antérieurement, l'image de ce dieu n'avait jamais été directement associée à la danse Sadir. Les *devadasis* étaient consacrées à la divinité du temple dans lequel elles offraient leurs services. Elles pouvaient donc être indifféremment mariées à l'un ou l'autre des nombreux dieux du panthéon hindou. En dépit de cette diversité, à partir du début des années 1900, Shiva est choisi par Rukmini Devi comme le seul témoin de ce lien sacré²³.
- 20 Afin d'encourager le lien avec le temple et l'Inde védique, Rukmini Devi introduit aussi dans la performance de 1935 des textes en sanskrit. Un chœur de jeunes hommes fait son apparition sur le côté cour de la scène théâtrale, chantant leur dévouement à Shiva Nataraja. Si cette invocation avait pour but de renforcer le lien qui venait d'être établi avec l'icône du dieu dansant, elle voulait aussi bien tisser des liens avec l'Inde védique et antique. Comme le rappelle Avanthi Meduri²⁴, ce texte était en fait inspiré des valeurs du *Natya Shastra*, considéré par la tradition indienne comme le Vème Veda. Rappelons d'ailleurs que la récitation des textes védiques à l'intérieur des temples était – et continue à être – une prérogative des prêtres brahmanes. L'introduction sur scène des chants en langue sanskrite, exécutés par un groupe d'hommes, est pour Rukmini Devi un moyen d'évoquer des liens avec les écritures sacrées. La musicalité de ces vers recréait inévitablement des atmosphères propres à la tradition védique de l'Inde²⁵.
- 21 L'ensemble de ces dispositifs accueille, et légitime à la fois, ce nouveau contexte d'inscription. À cela s'ajoute successivement un ensemble d'éléments plus décoratifs – drapeaux et images religieuses propres au temple – qui seront exposés en fond de scène. Le gourou, l'icône de Shiva, les textes sanscrits et les ornements du temple permettent donc d'inventer une scène narrative qui rend visible la tradition du Sadir. Par cette opération, Rukmini Devi définit une esthétique spécifiquement contemporaine, qui reste cependant très fortement reliée aux principes de la culture indienne, où les dieux continuent à danser et les maîtres, à être révéérés comme les dépositaires de l'ancien savoir. Son dispositif assure la persistance du sacré sur une scène profane, pris avant tout dans des soucis d'ordre performatif et esthétique. Les modalités propres à cette mise en scène pourraient être remises en cause. Et pourtant, il faut reconnaître qu'une telle représentation a fonctionné pendant plus de soixante ans, légitimant les spectacles indiens des années vingt jusqu'aux années quatre-vingt.

Les années 1980

- 22 A partir des années quatre-vingt, la scène commence à subir des changements considérables. Le "paysage" du temple imposé par Rukmini Devi aux scènes profanes perd de sa force et de sa crédibilité. Le plateau se dépouille graduellement des drapeaux et des effigies sacrées, des chants sanskrits ainsi que des figures de l'autorité savante,

réassumant sa physionomie première de lieu laïc et profane. Les symboles qui avaient théâtralisé et mis en scène l'histoire du Sadir s'altèrent et se décomposent. La scène reste marquée par des absences. C'est surtout l'élimination du maître et de Shiva, qui induit les changements les plus radicaux. Le gourou, entouré par les musiciens, est souvent remplacé par un simple enregistrement vocal. Évidemment, des raisons économiques ont contribué à cette transformation²⁶. Mais loin de se réduire à une pure question économique, ce changement est aussi le résultat d'un affranchissement et d'une émancipation progressive de la part du danseur.

- 23 Un même destin d'exclusion matérielle et symbolique est réservé à l'icône de Shiva. Présent à l'avant scène, côté cour, la petite statue de bronze était considérée comme un objet essentiel, attestant du lien avec le temple. Cependant, comme le dit Avanthi Meduri, « sa présence sur la scène nationale était tenue pour acquise, une question sans histoire »²⁷. Pendant les années cinquante, quand le Bharata Natyam commence à être exporté dans le monde entier, cet emblème accompagne inmanquablement chaque spectacle. Aucune danseuse n'aurait présenté un récital de Bharata Natyam sans débiter par la typique offrande de fleurs aux pieds du dieu Shiva, l'entourant d'encens et de pétales de rose. Cette cérémonie était comme la marque tangible d'une image spirituelle de l'Inde, construite par les approches orientalistes.
- 24 La perte de relation avec l'élément divin devient évidente à partir des années quatre-vingt. En tant que danseuse, Avanthi Meduri témoigne de ce qu'elle considère comme un égarement :
- « J'ai aussi commencé à ressentir un désagréable malaise dans les discours sur dieu et dans les actions rituelles associées à la production de Bharata Natyam [...]. La production de Bharata Natyam, la montée et la descente de Shiva, avaient commencé à revêtir les qualités parodiques d'un rituel mal réussi, vidé de contenu émotionnel, attaqué comme il était par les conditions d'une économie de marché dans laquelle la nécessité de consommer s'avère plus importante »²⁸.
- Certains artistes ont ainsi commencé à voir dans cet objet le vestige immobile et figé d'une croyance qui n'était plus à l'œuvre.
- 25 Cette tendance est portée à son paroxysme par des artistes sensibles au contexte occidental qui montrent un goût prononcé pour l'expérimentation et le défi. À travers un processus de fragmentation et de dissolution des codes, ils bouleversent les fondements du vocabulaire indien, jusqu'à le rendre imperceptible. Au dépouillement de la scène s'ajoute alors la 'nudité' du corps, qui se vide de ses références symboliques. Le corps est désormais nu, démuné de tout renvoi figuratif aux croyances et aux dieux du panthéon hindou. Cette tendance se retrouve surtout chez certains artistes, dont Shobana Jeyasing, Shantala Shivalingappa, Padmini Chettur ou Akram Khan – pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus connus.
- 26 Évidemment, ces deux expériences d'affranchissement – scénique et corporelle – n'ont pas lieu selon un ordre chronologique clair. Des mouvements d'allers-retours s'établissent entre l'utilisation d'une 'machinerie spectaculaire religieuse' et le refus de tout outil symbolique étranger au corps. Une disparité de pratiques et une pluralité de niveaux d'émancipation par rapport à la tradition coexistent à chaque période. Chaque danseur décide de sa propre relation au passé, et du type d'écart qu'il établit avec l'histoire de cette danse.

La scène contemporaine

- 27 Au cours d'une conférence tenue au Centre national de la danse de Pantin en 2007²⁹, Avanthi Meduri soulève la question de la scène après les années 1980. Une fois remarquée l'absence du dieu et du maître, elle s'interroge sur la possibilité de leur disparition définitive et irrévocable.
- 28 Or, il me semble que les croyances qui ont bâti les actions et les gestes des danses indiennes – entendues comme forme artistique et comme activité sociale –, ne peuvent pas disparaître sans laisser littéralement des traces – ou du moins des répercussions – dans les gestes des artistes contemporains qui s'y consacrent. Comme le rappelle Isabelle Launay, le passé ne se situe pas forcément avant le présent, il est aussi revenant. Cela signifie qu'il est de l'ordre de « ce qui insiste et persiste à travers des modifications »³⁰. La nécessité de comprendre les enjeux propres aux croyances, nous pousse donc à repenser les filiations historiques. Si la question du passé est pertinente pour tout type de danse, elle s'avère encore plus vitale pour l'Inde où la problématique des racines est vécue depuis toujours comme un nœud crucial. Ce n'est pas un hasard si l'Inde a toujours été rétive à affronter la question du modernisme. Encore dans les années 1950, les officiels de l'Etat et, plus généralement, la société indienne n'étaient pas prêts « à transiger avec le fait que les représentations post-coloniales comme le Sadir-Bharatanatyam n'étaient pas des représentations traditionnelles mais hybrides »³¹. Comme le démontre Avanthi Meduri, l'Inde conçoit et met en place des modernités qui ne sont pas envisagées en termes de rupture ni de rejet, comme en Occident, mais plutôt comme une reprise du passé³². C'est donc un souci historique qui explique et légitime ce questionnement, qui porte sur la présence de croyances anciennes dans les œuvres contemporaines. Comment la « mémoire errante »³³ d'un vécu sacré affleure-t-elle et refait-elle surface ? Une des préoccupations majeures est de mettre à nu la façon dont une croyance fait « trace » et d'étudier à partir de quel dispositif une création indienne contemporaine témoigne de ces traces.
- 29 Parallèlement à l'analyse des dispositifs scéniques, ma recherche à venir prévoit de rassembler et mettre en perspective les discours produits à ce sujet par les danseurs et les chorégraphes qui travaillent à partir des pratiques indiennes. Ce projet, qui est pour le moment à l'état d'ébauche, aurait deux prérogatives : premièrement, il permettrait de saisir quels imaginaires et quelles représentations de la « spiritualité » sont à l'œuvre aujourd'hui dans le domaine de la danse indienne ; et, deuxièmement, il aiderait à comprendre de quelle façon les discours qui relèvent des pratiques « traditionnelles » sont réinterprétés et rejoués dans les créations contemporaines.
- 30 Il n'est pas anodin, en effet, que les danseurs qui se confrontent à la création contemporaine aient tous suivi un entraînement selon une forme traditionnelle indienne et qu'en parlant de leurs interprétations, ils proposent un discours qui s'articule à partir des représentations et des croyances propres à l'héritage indien. Il suffirait de citer, à titre d'exemple, certaines déclarations d'Akram Khan, au sujet du Kathak : « En quelque sorte, la partie du temple (de ma formation en *kathak*) n'est pas éradiquée de mon corps et de mon esprit »³⁴. Ou encore : « Quand je mets mes grelots il y a un sens de spiritualité, qui est important pour moi. Le classique est moi à la recherche du spirituel [...] »³⁵.
- 31 Naturellement la question devient plus complexe au moment où ces artistes cherchent à articuler un discours sur leurs créations contemporaines. À ce propos, par exemple, dans

un entretien de 2005, Akram Khan avoue un sens de frustration, dû à la difficulté de transposer son vécu spirituel sur la scène contemporaine, qu'il perçoit plutôt comme un laboratoire scientifique.

« Lorsque je présente mon travail classique, mon travail de solo, mon travail Kathak, la scène est un temple pour moi, un lieu spirituel. Lorsque je présente mon travail contemporain, c'est un laboratoire scientifique. Ma frustration est de savoir comment je transpose cette spiritualité dans le travail contemporain »³⁶

- 32 La réflexion de Salman Rushdie sur le sort de la littérature contemporaine du subcontinent indien, présentée au début de cet article, est très parlante à ce propos. Son assertion souligne et dévoile de façon explicite le besoin, désormais inévitable, d'une confrontation avec « l'être religieux » de l'Inde. Rushdie inciterait les artistes issus de cette culture à trouver un récit discursif – ou corporel – pour valider le passé et pour le rendre acceptable « aujourd'hui » ; c'est-à-dire à développer des stratégies ainsi qu'une forme de représentation qui puissent légitimer les croyances indiennes désormais inextricablement mêlées aux formes d'expressions occidentales.
- 33 Un article récent de Jayne Stevens³⁷ semble corroborer et renforcer cette réflexion. Dans son article, intitulé emblématiquement « What you cannot imagine : Spirituality in Akram Khan's Vertical Road », elle présente une lecture de l'une des dernières pièces d'Akram Khan, *Vertical Road*, à partir de certaines des idées caractéristiques de la « spiritualité progressive », telle que définie par Amanda Williamson³⁸. L'intérêt de cet article est de dévoiler dans quelle mesure le souci spirituel qui anime la danse et la recherche d'Akram Khan a influencé un certain nombre de choix artistiques concernant par exemple les choix des interprètes ou la conception de certains passages de la pièce.
- 34 Il me semble important de préciser en effet que l'étude des mutations de l'acte de croire sur les scènes indiennes ne veut pas réduire l'expérience esthétique contemporaine à une forme d'expression spirituelle et mythologique ; de même qu'elle ne veut pas réduire le geste de l'artiste à l'actualisation d'un fond de croyances irréflechies. Reprenant les mots de Forest, je crois que l'expérience esthétique « ne se soumet pas à la sacralité sociale mais entreprend de renverser et de subvertir celle-ci »³⁹. Le geste de l'artiste, loin de se réduire à une croyance consensuelle, réinvente et transforme cette fiction philosophique.
- 35 En s'appuyant sur l'analyse de la scène, des gestes et des discours, ma recherche à venir voudrait donc repenser, avant tout, l'action subversive que les croyances peuvent exercer, et tenter de saisir comment leur présence peut déstabiliser des acquis esthétiques et revitaliser des expériences corporelles et perceptives auparavant inexploitées.

BIBLIOGRAPHIE

DUBUISSON Daniel, *L'Occident et la religion*, Bruxelles, Complexe, 1998.

FOREST Philippe, *L'art contre le sacré. Préface*, in *Art Press* 2, Le sacré, voilà l'ennemi !, n° 9, mai/juin/juillet 2008, pp. 8-20.

- KERSENBOOM Saskia, *Nityasumangali, devadasi tradition in South India*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1998.
- KATRAK Ketu, *Contemporary Indian Dance : New Creative Choreography in India and the Diaspora*, Palgrave MacMillan, 2011.
- LAUNAY Isabelle, *Les danses d'après, pour une poétique de la mémoire en danse*, Dossier d'HDR, université Paris 8 – Saint Denis, décembre 2007.
- LEUCCI Tiziana, *Devadasi e Bayadères : tra storia e leggenda ; le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII - XX secolo)*, CLUEB, Bologna, 2005.
- MEDURI Avanthi, *Nation, woman, representation : the sutured history of the devadasi and her dance*, Phd, New York University, 1996.
- MEDURI Avanthi (dir.), *Rukmini Devi Arundale, (1904-1986) : A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts*, Motilal Banarsidass, Delhi, 2005.
- ROUSIER Claire (dir.), *Danse et identité : de Bombay à Tokyo*, Pantin, Centre national de la danse, 2009.
- RUSHDIE Salman, *Franchissez la ligne. Essais 1992-2002*, Paris, 10/18, 2002
- STEVENS Jayne, « What you cannot imagine' : Spirituality in Akram Khan's Vertical Road », *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 4, n° 1, 2012, pp. 43-57.
- SONEJI Daves, *Unfinished gestures. Devadasis, memory, and modernity in South India*, The University of Chicago Press, Chicago, 2012.
- WILLIAMSON Amanda, « Reflection and theoretical approaches to the study of spiritualities within the field of somatic movement dance education », *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol. 2, n° 1, 2010, pp. 35-61.

NOTES

1. RUSHDIE Salman, *Franchissez la ligne. Essais 1992-2002*, Paris, 10/18, 2002, p. 139.
2. Pour une étude sur l'utilisation du terme "contemporain" en danse, voir : PRIGENT Michel (dir), « Penser la danse contemporaine », *Rue Descartes*, n° 44, Paris, PUF, 2004.
3. Danseuse d'origine américaine installée en Italie dès les années 1980, Maresa Moglia s'est formée en danse contemporaine au Barnard College de New York. Parallèlement, elle a entrepris une formation en Bharata Natyam, avec Carolyn Kay (élève de Bhaskar), devenant soliste dans sa compagnie, « Rhythms and Visions of India », effectuant de nombreuses tournées dans le nord-est des Etats-Unis. Elle a continué sa formation avec Sikkil Vasantha Kumari en Inde et avec Savitri Nair à Paris. Pendant les années 1990 Maresa Moglia est retournée en Inde pour se perfectionner auprès de Krishnaveni Lakshmanan (1942-2004), danseuse prisée et renommée de la compagnie de Rukmini Devi et directrice de l'Accadémie de danse Kalakshetra (Chennai) de 1998 à 2000. Krishnaveni Lakshmanan a reçu plusieurs prix, dont le *Nritya Choodamani*, le *Sangeeta Nataka Academy Award* et le *Arunkalai Selve*.
4. DUBUISSON Daniel, *L'Occident et la religion*, Bruxelles, Complexe, 1998.
5. *The Nityasastra*, traduction anglaise de RANGACHARIA Adya, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1996, p. 1.
6. DUBUISSON Daniel, *op.cit.*, p. 201.

7. Diplômée à la Tisch School of Arts (New York University), Avanthi Meduri est actuellement professeur à la Roehampton University de Londres où elle dirige un MA en South Asian Dance Studies.

8. FRATAGNOLI Federica, « Revenir aux devadasis. Vers une historiographie postcoloniale des danses de l'Inde ». In « Mémoires et histoire en danse », *Mobiles*, n° 2, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 385-401.

9. La cérémonie du pottukkattutal est généralement considérée comme une forme de 'mariage au dieu' et il lui est donc attribuée une connotation religieuse. Nous tenons ici à présenter l'interprétation de Davesh Soneji qui, suite à l'étude de documents tamoul et télougou du XVIII et XIX siècle, propose plutôt de penser ce rituel à partir de motivations sociales et économiques. D'après son analyse, le pottukkattutal serait une façon de marquer l'inscription d'une femme dans un style de vie alternatif, non conjugal, visant à limiter ses droits légaux et personnels. SONEJI Davesh, *Unfinished gestures. Devadasis, memory, and modernity in South India*, The University of Chicago Press, Chicago, 2012, p. 37-42.

10. Nous ferons indirectement référence aux études que Saskia Kenserboom, Amrit Srinivasan, Pallabi Chakravorty ont conduites sur les devadasis et sur leurs cérémonies dansantes.

11. Citons un bref passage d'un voyageur italien, Pietro Della Valle :« [...] les deux premières danseuses, l'une d'un côté du large cercle et l'autre du côté opposé, toujours avec le visage adressé aux idoles, marchaient trois pas en avant et trois en arrière ; elles répétaient ce mouvement infiniment : et j'ai eu la sensation que c'était une façon d'honorer les idoles ; et ensuite, ces deux mêmes danseuses, chacune de son côté, furent rejointes par d'autres danseuses qui firent le même mouvement trois par trois. Une fois cette salutation, ou ce préambule à la danse, exécutée plusieurs fois, elle commencèrent à danser [...] ». DELLA VALLE Pietro, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino, descritti da lui medesimo in lettere famigliari all'erudito suo amico Mario Schipano, diviso in tre parti, cioè : la Turchia, la Persia e l'India*, vol. II, G.Gancia, Brighton, 1843, p. 669, in LEUCCI Tiziana, *Devadasi e Bayadères : tra storia e leggenda ; le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII - XX secolo)*, CLUEB, Bologna, 2005.

12. KATRAK Ketu, *Contemporary Indian Dance : New Creative Choreography in India and the Diaspora*, Palgrave MacMillan, 2011, p. 5. « Innovative uses of stage space in contemporary indian dance are very different from the often circumscribed, forward and backward movement on center stage in traditional indian dance originating in the devadasi's dance facing the temple deity. ».

13. Le temple hindou s'organise à partir d'un nombre d'espaces concentriques, destinés à diverses exigences rituelles. Sa structure prévoit généralement : un sanctuaire ou *garbha-griha*, lieu le plus intime où se garde l'image sacrée du dieu, la *murti* ; un couloir d'accès ou *antarala*, qui est destiné à la préparation du rite officié par le prêtre ; ce couloir s'ouvre sur une ou plusieurs salles, connues sous le nom de *mandapa*, qui représentent la partie la plus spacieuse du temple.

14. « Un groupe situé à l'écart des idoles, bougeait ensemble, en chœur « conduites par un homme qui dansait avec elles, et qui était leur maître ». Pietro Della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino, descritti da lui medesimo in lettere famigliari all'erudito suo amico Mario Schipano, diviso in tre parti, cioè : la Turchia, la Persia e l'India*, vol. II, G.Gancia, Brighton, 1843, p. 669, in LEUCCI Tiziana, *op.cit.*

15. MEDURI Avanthi, « Rukmini Devi and "sanskritization" : a new performance perspective », in MEDURI Avanthi (dir.) *Rukmini Devi Arundale, (1904-1986)*, Motilal Banarsidass, Delhi, 2005, p. 207.

16. Le terme sanskrit *moksha*, littéralement « libération », indique la délivrance du cycle de mort et de renaissance (*samsara*) qui caractérise l'existence terrestre. À la différence du contexte chrétien, la philosophie hindouiste n'envisage pas le concept de salut comme un but sotériologique. *Moksha* indique plutôt la dissolution totale de l'idée d'individualité, ou d'ego, et la perte définitive de l'identification avec un nom et une forme (*nama-rupa*).

17. KERSENBOOM Saskia, *Nityasumangali, devadasi tradition in South India*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1998, pp. 14-16.

18. La campagne pour l'abolition de l'institution des *devadasis*, commencée à la fin du XIX^{ème} siècle, s'achève seulement en 1947. Cette année voit l'adoption du fameux « *devadasi act* » qui prohibait la consécration de mineurs au temple et de toute autre forme d'office divin de la part de femmes.
19. Gowri Ammal et Meenakshi Sundaram Pillai sont considérés comme les deux plus importants maîtres de danse Sadir de la dernière génération.
20. Cette première performance, à l'occasion de la Diamond Jubilee Celebration de la société theosophique, se déroule dans le théâtre Adyar, qui était tout simplement une véranda convertie en scène. (PRINZENBERG K., *Rukmini Devi, Recupero e rifondazione del Bharata Natyam*, Tesi di Laurea soutenue à l'Università degli studi di Roma, La Sapienza, en 1995-1996, p. 123).
21. Jusqu'aux débuts du XX^{ème} siècle les danses des *devadasis* étaient connues principalement sous le nom de Sadir. C'est seulement autour des années 1930 que cette pratique est rebaptisée avec l'expression sanskrite Bharata Natyam, expression qui contribue à parachever le projet de « revalorisation » des danses de l'Inde.
22. Parmi les plus importants, il faut rappeler V.Raghavan et E.Krishna Iyer.
23. Rappelons que deux événements culturels accompagnent cette reconfiguration du religieux dans l'Inde revivaliste. Il s'agit de la réédition de l'œuvre *The dance of Shiva* de Coomaraswamy et de la parution en presse du *Natya Shastra* commenté par Abhinavagupta. Thème de l'histoire culturelle indienne proposée par Coomaraswamy et raison première de l'interprétation philosophique du *Natya Shastra* d'Abhinavagupta, le dieu *Shiva* s'insinue en même temps dans le discours national de l'Etat indien.
24. MEDURI Avanthi, « Rukmini Devi and "sanskritization" : a new performance perspective », in MEDURI Avanthi (dir.) *Rukmini Devi Arundale, (1904-1986)*, Motilal Banarsidass, Delhi, 2005, p. 209.
25. *Ibid.*
26. SINGH S.Serbjeet, « A la carte or buffet ? », in *The Hindu Folio : Dance*, 27 décembre 1998, pp. 26-27.
27. MEDURI Avanthi, *Nation, woman, representation : the sutured history of the devadasi and her dance*, Phd, New York University, 1996, p. XLIV. « ...his presence on the national proscenium stage was a given, a question without history ».
28. MEDURI Avanthi, *Nation, woman, representation : the sutured history of the devadasi and her dance*, Phd, New York University, 1996, p. XL. « I also began to feel a grating sense of dis-ease in the god talk and associated ritual actions connected with the production of Bharata Ntyam [...]. The production of Bharata natyam, the mounting and pulling down of Shiva, had begun to take on the parodic qualities of a ritual gone wrong, one emptied of emotional content assaulted as it was by the conditions of a market economy in which supply far outweighed the need of the consumer market. »
29. Colloque international tenu au Centre national de la danse, Pantin du 12 au 15 Janvier 2006, « Identités culturelles. Identités artistiques (de Bombay à Tokyo) ».
30. LAUNAY Isabelle, *Les danses d'après, pour une poétique de la mémoire en danse*, Dossier d'HDR, Université de Paris 8 – Saint Denis, Décembre 2007, p. 242.
31. MEDURI Avanthi, *Nation, woman, representation : the sutured history of the devadasi and her dance*, Phd, New York University, 1996, p. 448. « To come to terms with the fact that post-colonial representations such as Sadir-Bharatanatyam were not traditional but hybrid representations ».
32. MEDURI Avanthi, *Nation, woman, representation : the sutured history of the devadasi and her dance*, Unpublished Phd thesis, Tisch School of the arts, New York University, New York, 1996.
33. LOUPPE Laurence, "Transmettre l'indicible", *Nouvelles de Danse*, printemps 1994, n° 20, pp. 16-18.
34. KATRAK Ketu, *Contemporary Indian Dance : New Creative Choreography in India and the Diaspora*, Palgrave MacMillan, 2011, p. 219. « Somehow the part of the temple (of my training in Kathak) is not eradicated from my body and my mind ».

35. JAGGI Maya, « A life in dance : Akram Khan », *The Guardian*, 25 September 2010. « When I put my bells on there is a sense of spirituality, which is important to me. Classical is me in search of the spiritual [...] ». <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/sep/27/akram-khan-dance-life/print>, page consultée le 6 janvier 2013.
36. BARNES Thea Nerissa, Article on Third Catalogue, 2005. « When I present my classical work, my solo work, my Kathak work, the stage is a temple for me, a spiritual place. When I present my contemporary work it's a science laboratory. My frustration is how I bring that spirituality into the contemporary work ». http://www.akramkhancompany.net/html/akram_article.php?id=5, page consultée le 6 janvier 2013.
37. STEVENS Jayne, « What you cannot imagine' : Spirituality in Akram Khan's *Vertical Road* », in *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 4, N° 1, 2012, pp. 43-57.
38. WILLIAMSON Amanda, « Reflection and theoretical approaches to the study of spiritualities within the field of somatic movement dance education », in *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol. 2, n° 1, 2010, pp. 35-61.
39. FOREST Philippe, *L'art contre le sacré. Préface*, *Art Press* 2, « Le sacré, voilà l'ennemi ! », trimestriel n° 9, mai/juin/juillet 2008, pp. 8-20.

RÉSUMÉS

Les pratiques corporelles de l'Inde sont fondées sur une pluralité de savoirs mythologiques et « cosmographiques », qui représentent un corollaire essentiel à la formation du danseur, car ils permettent de nourrir son imaginaire, et donc son action. Souvent non-questionnées, ces fictions philosophiques sont laissées à l'écart d'une analyse historique et sociologique qui seule pourrait rendre compte des mutations de l'acte de croire face aux divers contextes d'inscription. Après avoir retracé brièvement les circonstances qui m'ont poussé à entreprendre cette étude, l'article analysera les mutations du dispositif scénique mis en place par Rukmini Devi, au début de 1900, et ouvrira une réflexion sur la présence - ou l'éventuelle transformation ou disparition - de ces « croyances » sur la scène indienne contemporaine.

Bodily practices in India are based on a numerous mythological and "cosmological" narratives, which represent an essential corollary to the training of dancers because they nourish their imaginations, thus informing the expressivity of their movements. However, these philosophical fictions are often left uninterrogated, or are sometimes completely excluded from the kind of historical and sociological analysis that could account for the changes in systems of spiritual belief that have occurred in various contexts. In this article, I begin by briefly outlining the motivations behind my decision to work on this subject before analyzing changes in the staging devices developed by Rukmini Devi in the early 1900s. Additionally, I initiate a reflection on the presence (or the possible transformation or loss) of these mythological "beliefs" in contemporary Indian dance practices.

INDEX

Mots-clés : bharata natyam, dispositif scénique, analyse chorégraphique, Asie du sud

Keywords : staging device, choreographic analysis, south Asia

AUTEUR

FEDERICA FRATAGNOLI

Federica Fratagnoli est Maître de conférences en danse à l'université de Nice Sophia- Antipolis, membre du « Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature et des Arts vivants » (CTEL) et membre associé du « Laboratoire d'analyse des discours et pratiques en danse » (Paris 8). Formée à la danse contemporaine et au Bharata Natyam, elle a obtenu un doctorat en danse à l'université de Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier. A la lisière entre théorie et pratique, sa recherche et son enseignement portent sur l'étude des créations chorégraphiques de la diaspora indienne ainsi que sur la lecture et l'analyse du geste dansé.